MUNILIBRO 16



JARANA

Origen de la música criolla en Lima

FRED ROHNER



Municipalidad de Lima

Fred Rohner (1977)

Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la PUCP y subdirector del Instituto de Etnomusicología de la misma universidad. Es doctor en Español por la Universidad de Rennes 2 (Francia) y magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, España). Es autor de Historia Secreta del Perú (2017), Las tradiciones musicales de abajo del puente (2017) y La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (2018), así como de Historia secreta del Perú 2. Por qué no somos una república (2018). Junto con Gérard Borras ha dirigido la colección titulada Grabaciones históricas de la música peruana. Como parte de esa colección destacan Montes y Manrique. Cien años de música peruana y La música en tiempos de Martín Chambi.

JARANA

Origen de la música criolla en Lima





Municipalidad de Lima

JARANA Origen de la música criolla en Lima
© Fred Rohner
© Municipalidad Metropolitana de Lima

Luis Castañeda Lossio
Alcalde de Lima
Mariella Pinto Rocha
Gerente de Cultura
Virginia Rojas
Subgerente de Patrimonio Cultural, Artes Visuales, Museos y Bibliotecas
Sandro Covarrubias
Jefe de Biblioteca y Archivo Histórico
María del Carmen Arata
Responsable de Publicaciones
Rosario Yori
Colaboradora

SIN VALOR COMERCIAL
Primera edición, diciembre de 2017
Tiraje: 3.500 ejemplares

Diseño de portada, diagramación y edición de fotografía: Rocío Castillo
Corrección ortográfica y de estilo: Jessica Mc Lauchlan
Imagen de portada: *La zamacueca*. André Auguste Bonnaffé, Burdeos, Francia (1820 - 1870). Imprenta Lemercier. *Álbum Recuerdos de Lima 1857*. Litografía sobre papel iluminada a mano 37.8 x 27.8 cm. Archi, Archivo Digital de Arte Peruano, MALI - Museo de Arte de Lima.
Imagen de la presentación: Bartola Sancho Dávila y los hermanos Áscuez acompañados de otros músicos a principios del siglo XX. En: *Felipe Pinglo... a un siglo de distancia*. Biografía de Felipe Pinglo Alva. Autor: Manuel Zanutelli Rosas. Diario *El Sol*, Editora La Gaceta, 1999, p. 14.
Imagen de la Introducción: *El Cancionero de Lima*. Colección Fred Rohner.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.° 2018-14365

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma, sin autorización expresa del autor y de la Municipalidad de Lima.

Editado por:
Municipalidad Metropolitana de Lima
Jirón de la Unión 300
Lima, Cercado
www.munilima.gob.pe

» ÍNDICE

Presentación **7**
Prólogo **8**
Introducción **11**

» CAPÍTULO I
SONIDOS AFRO, INDÍGENAS Y MESTIZOS 15
La música criolla del siglo XIX **16**
La música afrolimeña del siglo XIX **18**
La música andina limeña **31**

» CAPÍTULO II
DE LA ZAMACUECA A LA MARINERA 37
La nacionalización de un baile regional **38**

» CAPÍTULO III
LA MÚSICA CRIOLLA DEL SIGLO XX.
LA CONSOLIDACIÓN DEL VALS CRIOLLO 47
El surgimiento del vals popular: del salón a la calle, y de la calle al callejón **48**
De la Guardia Vieja a la generación de Pinglo **53**
De la época de la radio al fin del criollismo oficial **57**

» CAPÍTULO IV
LA MÚSICA CRIOLLA EN LA ACTUALIDAD 75

Bibliografía **79**
Índice y procedencia de las imágenes **81**



» PRESENTACIÓN

La música es parte esencial del alma de un pueblo. Y Lima, por su privilegiada situación geográfica y el amplio intercambio portuario en sus costas, siempre recibió la influencia de los extranjeros que continuamente la visitaron.

Así, la música de los pobladores limeños de origen indígena y la música afrodescendiente se ven paulatinamente amalgamadas con ritmos nuevos venidos durante el Virreinato y luego durante la República y que llegarían a su máximo esplendor en la década de 1950.

Son todos estos ritmos y acordes los que nos llevan hoy a presentar el Munilibro 16, que relata cómo se formó el estilo musical que define hoy nuestra identidad y que nos transmite la fuerza de la peruanidad que nos une y nos identifica dondequiera que vayamos.

Luis Castañeda Lossio
Alcalde de Lima

» PRÓLOGO

Muchas ciudades, y no solo las capitales, tienen una identidad, lo que podríamos llamar una firma sonora asociada a un género musical. Viena y su vals de salón, Lisboa y el fado, Buenos Aires y el tango, Santiago de Cuba y el son, la lista es larga y muy diversa. Estas identidades sonoras son construcciones culturales, la mayoría de ellas bastante recientes. Los potentes movimientos de intercambio comercial, de viajeros, de poblaciones a lo largo del siglo XIX y principios del XX, han sido factores importantes. Estos procesos, a veces muy locales, han ganado una presencia más amplia y consolidada con el impacto de las nuevas tecnologías como la aparición del gramófono y sus cilindros, de la vitrola y sus discos, de la pianola y sus rollos, por dar ejemplos.

En el caso de la capital peruana fue el vals, forma de música y danza llegada de Europa a inicios del siglo XIX, la que se impuso poco a poco sobre otros géneros musicales más antiguos, viniendo a conformar, con la polca, la marinera y otros ritmos, lo que hoy conocemos como música criolla. Este nuevo Munilibro nos ofrece una síntesis de su historia hasta la actualidad.

El texto de Fred Rohner, con la colaboración de Rosario Yori, es de gran interés, porque dibuja una imagen social y sonora de la capital peruana en la que predomina una diversidad y una riqueza cultural que no se ha reconocido plenamente. Sonaba en espacios diversos tales como casas particulares, callejones, solares, plazas, cafés, teatros, y hasta en Amancaes, una impresionante variedad de ritmos, músicas y bailes: yaravíes, huaynos, zamacuecas, tonderos, amorfinos, socabón, son de los diablos, también cuadrillas, valses, *scotish, polka, mazurka*, jota, etc.

Los capítulos dedicados a la música andina y a la música afro en el espacio limeño del siglo XIX son de gran importancia porque ponen énfasis en lo que podríamos llamar la parte invisible e «inaudita » del mundo limeño de aquel entonces. También ayudan a entender un punto esencial: la relación estrecha y dinámica entre lo musical —entendido aquí en sentido amplio de música, canciones, bailes, etc., y su contexto social. El ejemplo de la Guerra del Pacífico es en este sentido elocuente, ya que explica por qué la zamacueca se bautizó como marinera, y fue para honrar a los combatientes de la Marina peruana, con lo cual cobró una nueva dimensión social.

La consolidación del vals pasó primero por su apropiación por amplios sectores populares. Esto no fue un azar y corresponde a múltiples dinámicas: las expectativas de los propios músicos populares, el interés de las disqueras que ya se habían convertido en potentes industrias, y, a partir de las años 30 y 40, la difusión masiva por radio. Lima, por ser capital, centro económico, político y cultural del Perú, vino a ser el centro de difusión y de consumo de lo musical.

El texto ofrece una ceñida síntesis del momento de apogeo del vals entre los años 50 y 60. Auténticas *vedettes*, dúos de leyenda, grupos, cantantes, instrumentistas y compositores han marcado la historia de la música criolla limeña, cuyo panteón es inmenso. Se habla mucho y demasiadas veces del ocaso o de la muerte de la música criolla. Si bien es cierto que esta ya no tiene la presencia de antes, el lector encontrará en la lectura del Munilibro 16 una manera de sentir que todavía vive en muchos espacios de la ciudad. Es una invitación a ser un curioso lector o, tal vez, un aprendiz de jaranero.

Gérard Borras

Profesor emérito

Universidad Rennes2

Francia


NUMERO 1231

EL CANCIONERO DE LIMA

SEMANARIO FESTIVO DE GRAN CIRCULACION

Director: Marqués de Lema

PALOMILLAS DEL RIMAC

La VIII Conferencia Panamericana en Lima

Oh ilustres Delegados,
oíd mi humilde opinión:
que entre los pueblos de América
es necesaria la unión.
Defended siempre esta tesis
con el valor de espartanos:
que América solamente
para los americanos.
(Marqués de Lema).

Amanda Ledesma, que, como cantante y como actriz, ha triunfado en la película "El último encuentro", siendo hoy estrella del cine del teatro y de la radio

Los EXITOS DEL DIA

José [illegible], el prestigioso cantante chalaco, que ha reiniciado sus actividades artísticas en Radio Nacional

» *El cancionero de Lima* fue un semanario fundado a fines del siglo XIX y uno de los principales difusores del repertorio musical criollo. En sus páginas se encuentra el relato sobre la construcción del fenómeno musical criollo.

INTRODUCCIÓN

Es una jarana y es toda la expresión de Lima.
Ninguno de sus poetas, ninguno de los que
hicieron del lirismo una expresión limeña,
pudo jamás decir lo que una jarana dice.

José Diez Canseco

Escribir un Munilibro sobre la música popular de los limeños durante la República tiene, sin duda, varias motivaciones. Lo primero que vale la pena destacar es que, cuando identificamos a nuestra ciudad con una música en particular, solemos asociarla con la música criolla. Pero si bien es cierto que esta constituye una parte importante de nuestra música, también lo es el hecho de que muchos otros géneros han gozado de la predilección del público en distintos momentos de nuestra historia, e incluso han adquirido una forma propia en la capital.

Además, desde un punto de vista histórico, la música criolla no es tan antigua como generalmente se cree. Antes de que se convirtiera en la música que representaba a los limeños, otras músicas de orígenes muy diversos sonaban en nuestras calles y nuestros hogares. Existía una música propia de la población afrodescendiente que no todos en la ciudad conocían; y también los antiguos pobladores limeños de origen indígena tenían una música característica. Por ese motivo, es fundamental entender mejor cuáles fueron esas otras músicas que identificaron a Lima en el pasado.

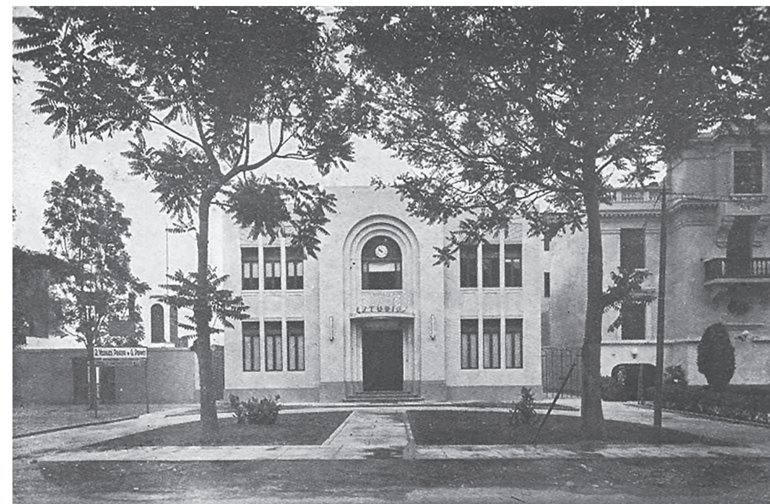
Pero la Lima en la que vivimos hoy no es la Lima de los primeros años del siglo XX. Nuestra ciudad ha experimentado

un conjunto de cambios, debido a causas muy distintas, que ha convulsionado para bien nuestro panorama musical. Uno de esos cambios fueron las migraciones de mediados del siglo XX. Lima no solo creció en cuanto a su área geográfica y su población. Las migraciones desde las provincias del país introdujeron también nuevos gustos musicales y festividades que, entre otras cosas, han delineado aquello que hoy podemos considerar nuestro patrimonio musical.

Por otro lado, los cambios tecnológicos, como el surgimiento de la radio, la televisión y más modernamente la Internet, han inundado nuestra ciudad de nuevas formas musicales que hoy son completamente nuestras, aunque pudiesen haber tenido un origen extranjero. Además, no hay que ser ingenuos, quién puede reclamarle al *rock* o al *jazz* no ser peruano o limeño y promover solo el vals criollo como muestra de limeñidad, si el vals también fue un género extranjero.

No obstante, la motivación más importante para escribir un Munilibro sobre la música criolla no tiene que ver solo con nuestro afán por conocer mejor nuestras tradiciones o con un intento de desmitificar nuestras creencias sobre lo que consideramos música limeña. Se trata también de reconocer el rol activo que ha tenido esta música en la creación de vínculos de identidad con nuestra ciudad o con algunos espacios de ella. Esos vínculos, como veremos, podemos encontrarlos en géneros musicales y en canciones tan distintas que es un error seguir pasando por un cernidor nuestras músicas para saber cuál de esas canciones o de esos géneros es más limeño. Lo mismo funciona para algunos un enjundioso vals criollo como *La flor de la canela* que *Barrio Piñonate* en la dulce voz del Picaflor de los Andes o que los sonidos modernos de *Avenida Larco* de Frágil.

Lima siempre fue (y sigue siendo) una ciudad profundamente sonora y musical. Reconocer este hecho es esencial para entender la importancia de la música en la consolidación de



» En 1937 se inauguró Radio Nacional. Desde la década de 1920 la radio cumplió una función central de consolidación de la música criolla. Especialmente durante las décadas de 1930 y 1950 se fueron gestando en las distintas radios de la capital las estrellas de la música criolla: Jesús Vásquez, Delia Vallejos o conjuntos como *Los embajadores criollos* fueron algunos de los principales exponentes de la alianza entre la radio y la música criolla.

nuestra ciudad. Por ello, y teniendo esto claro, en las páginas que siguen nos infiltraremos, como esos sonidos, en esa otra forma de comprender una ciudad: su música. En este libro en particular, nos abocaremos a comprender cómo se formó la música criolla y por qué sigue siendo identificada por una buena parte de la población como la música tradicional de Lima.



CAPÍTULO I | SONIDOS AFRO, INDÍGENAS Y MESTIZOS

Como relata el historiador Alberto Flores Galindo, desde su fundación española nuestra ciudad albergó a un conjunto de pobladores de origen muy distinto. El valle sobre el que se iba a construir la tres veces coronada Ciudad de los Reyes había estado habitado por una población indígena local que se integró a los habitantes de la nueva ciudad. Asimismo, los españoles que se instalaron en estas tierras trajeron consigo a un grupo de esclavos de origen africano que muy pronto comenzaron a irradiar sus costumbres y a sumarlas a lo que más tarde podríamos denominar la cultura popular limeña.

La legislación virreinal, en un inicio, dispuso que estos distintos grupos debían vivir de forma separada. Por ello, como cuenta Flores Galindo, se crearon barrios y espacios urbanos dedicados a albergar a cada uno de ellos. Los españoles habrían de dominar el centro de la naciente ciudad y los demás tendrían que ir a instalarse a otros espacios periféricos. A los indios, por ejemplo, les fue asignada una zona cercada en lo que hoy constituye uno de los extremos de los Barrios Altos, la parte colindante con El Agustino; a la población de origen afro se la concentró en lo que se denominaba el arrabal de San Lázaro hacia las calles de Malambo, en lo que actualmente es la avenida Francisco Pizarro en el Rímac. Pero si bien los

» El son de los diablos era una danza en la que los afroperuanos, disfrazados de diablos, celebraban la fiesta del Corpus Christi y Cuasimodo. Se desarrolló durante el Virreinato y se bailaba formando comparsas. La coreografía incluye zapateo y movimientos acrobáticos, así como gritos para asustar a los transeúntes.

espacios físicos que debían ocupar estas poblaciones estaban delimitados y claramente diferenciados, la permeabilidad y el intercambio entre ellos no se pudieron evitar.

LA MÚSICA CRIOLLA DEL SIGLO XIX

Pese a las disposiciones de las autoridades, las dinámicas propias de la ciudad quebraron rápidamente las fronteras invisibles creadas para mantener separadas a estas poblaciones. A comienzos de la República, ya se había consolidado en Lima una clase popular bastante heterogénea que, sin embargo, tenía un conjunto de rasgos culturales comunes. Es ese grupo el que irá gestando una musicalidad particular que más tarde se identificará como música criolla.

No obstante, en el siglo XIX, aquella música denominada "criolla" no estaba constituida por los géneros musicales que



» Barrio de San Lázaro. Los retratos del paisaje limeño esconden una caracterización que no pasó desapercibida a los viajeros extranjeros: Lima fue una ciudad sonora y musical.

hoy conocemos con ese nombre: vals, polca y marinera. La música criolla de ese tiempo estaba conformada por otros géneros muy distintos, de los cuales, lamentablemente, en varios casos no nos queda sino algún nombre o algunos datos aislados sobre su ejecución o la forma como se bailaban.

Gracias a algunos viajeros extranjeros de los siglos pasados, como Amadeo Frezier o Robert Louis Stevenson, así como a las anotaciones de escritores locales como Ricardo Palma o Manuel Atanasio Fuentes, sabemos que entre los géneros considerados criollos (es decir, mestizos) durante el siglo XIX se encontraban el gato, el maicillo, el Don Mateo, la zanguaraña, la mozamala y la zamacueca, entre otros muchos que aparecen en las páginas de los libros de viaje o de la literatura costumbrista.

Aunque nos ocuparemos de la zamacueca más adelante, vale la pena señalar que, si hubo un género mestizo por excelencia en la Lima del siglo XIX, este fue la zamacueca. Es, sin duda, el género más mencionado por los viajeros europeos y norteamericanos. Es también el que cuenta con mayor número de representaciones pictóricas, no solo entre las famosas acuarelas de Pancho Fierro, sino también entre numerosos dibujantes de la época, desde Rugendas a Bonnaffé. Asimismo, son constantes sus apariciones en la literatura y el teatro de la época. Pardo y Aliaga, y Segura la retratan en algunas de sus obras más importantes.

Estos géneros musicales, aludidos por viajeros y cronistas, deben ser entendidos como parte del patrimonio musical más general de la población limeña. Debido a su lugar social, la mayor parte de estos escritores no logró penetrar en los espacios propios de las clases populares y solo tuvieron a su alcance las expresiones musicales de carácter público en las fiestas más masivas. Los espacios privados donde pudieron observar y describir luego algunas otras formas musicales

pertenecían más bien a las clases medias o más pudientes. Son extraños los casos como el del viajero francés Max Radiguet, quien en su paseo por el Callao logró aproximarse a una casa común y observar la interpretación de una resbalosa, otro género musical de la época de carácter netamente popular.

Cuenta Radiguet que los danzantes, un negro y una zamba, tenían una actitud desafiante al colocarse uno frente al otro. Ella hacía girar su pañuelo en el aire, provocando a su pareja, mientras que él se acercaba a ella con confianza. Según describe el francés, destacaba de este baile la coquetería y la seducción. La mujer evitaba la mirada de su compañero, mientras que este se esforzaba por ser correspondido. A través de piruetas, saltos y zapateos, finalmente, se lograba la conquista, todo ello al compás de los guitarristas, que "rasgueaban sus instrumentos con más furor".

A pesar de que las descripciones como la de Radiguet son escasas, como sabemos Lima era una ciudad con una gran porción de población afrodescendiente y con casi un 20% de población indígena. El mismo Radiguet advierte los distintos matices de pieles que encuentra en Lima cuando, al pasear por las calles del puerto, observa que la población del Callao se "compone de blancos y más particularmente de cholos y de *zambos*" y que el cruce de razas "ha multiplicado al infinito los matices de la piel". Ahora bien, es importante preguntarnos ¿cuál era la música de esos otros limeños, en los cuales la mayor parte de los viajeros y cronistas no repararon?

LA MÚSICA AFROLIMEÑA DEL SIGLO XIX

La interacción y los encuentros y desencuentros entre los distintos grupos que conformaban la sociedad limeña y del resto del país gestaron aquello que conocemos como la cultura criolla. Sin embargo, junto a esa cultura producto del mestizaje de la sociedad limeña, convivieron otras expresiones propias

de cada uno de los grupos que la componían. En el ámbito estrictamente musical, cada una de esas poblaciones mantuvo o recreó algunos estilos musicales que eran claramente asociados a uno u otro grupo étnico.

En el caso de la población afrodescendiente, debido a la carga que socialmente le había impuesto la esclavitud, muchas de sus expresiones musicales fueron percibidas por los mestizos como formas poco civilizadas y disonantes de musicalidad. Apreciaciones como las del narrador de *El lazarillo de ciegos caminantes* mostraban a la música de los afroperuanos como poco más que ruido, y ruido molesto. "De ver solo los instrumentos de su música se inferirá lo desagradable de su sonido", señala el narrador, poco después de comparar sus cantos con un aullido. Los instrumentos a los que se refiere son la quijada de burro y un tambor de pellejo. En cuanto a las danzas, no da mejor opinión. "Sus danzas se reducen a menear la barriga y las caderas con mucha deshonestidad", escribe.

Sin embargo, poco es lo que sabemos sobre esas expresiones sonoras. ¿Cuál era la música de la población afrolimeña durante el siglo XIX? En la actualidad, cuando pensamos en música negra o afro, un conjunto de géneros musicales vienen rápidamente a nuestro pensamiento: festejo, landó, zamacueca, etc. No obstante, lo cierto es que muchos de esos géneros son, aunque parezca raro, bastante modernos, al menos en las formas como los conocemos.

Sobre el festejo, William Tompkins —quien mejor ha estudiado las tradiciones musicales afroperuanas— afirma que no existen realmente referencias demasiado antiguas sobre él. Muchos de los festejos que hoy conocemos son creaciones bastante recientes y solo es posible reseñar un puñado de estrofas que se presume que en algún momento formaron parte de festejos antiguos o de resbalosas. Sin embargo, la



» Desde mediados del siglo XX el realce de la música afroperuana tuvo entre sus más importantes exponentes a Victoria Santa Cruz, quien recreó algunos géneros musicales como la zamacueca.

coreografía con que se danza es una invención reciente y la mayor parte de ellos son de ya avanzado el siglo XX.

En cuanto al landó limeño, solo existe una referencia de un canto con ese nombre en el distrito del Rímac y, aunque se cree que debió existir una forma de canción denominada de ese modo, lo cierto es que los landós actuales son recreaciones modernas (mediados del siglo XX) elaboradas sobre la base de canciones de otras regiones, sobre todo de Cañete.

El caso de la zamacueca —del que nos ocuparemos en un siguiente capítulo— no es muy distinto de los anteriores. La zamacueca moderna fue una reconstrucción ideada para el espectáculo teatral por Victoria Santa Cruz. Sobre la base de un conjunto numeroso de fuentes (testimonios, acuarelas costumbristas y mucha creatividad), ella recreó una zamacueca que nada tiene que ver con la del siglo XIX.

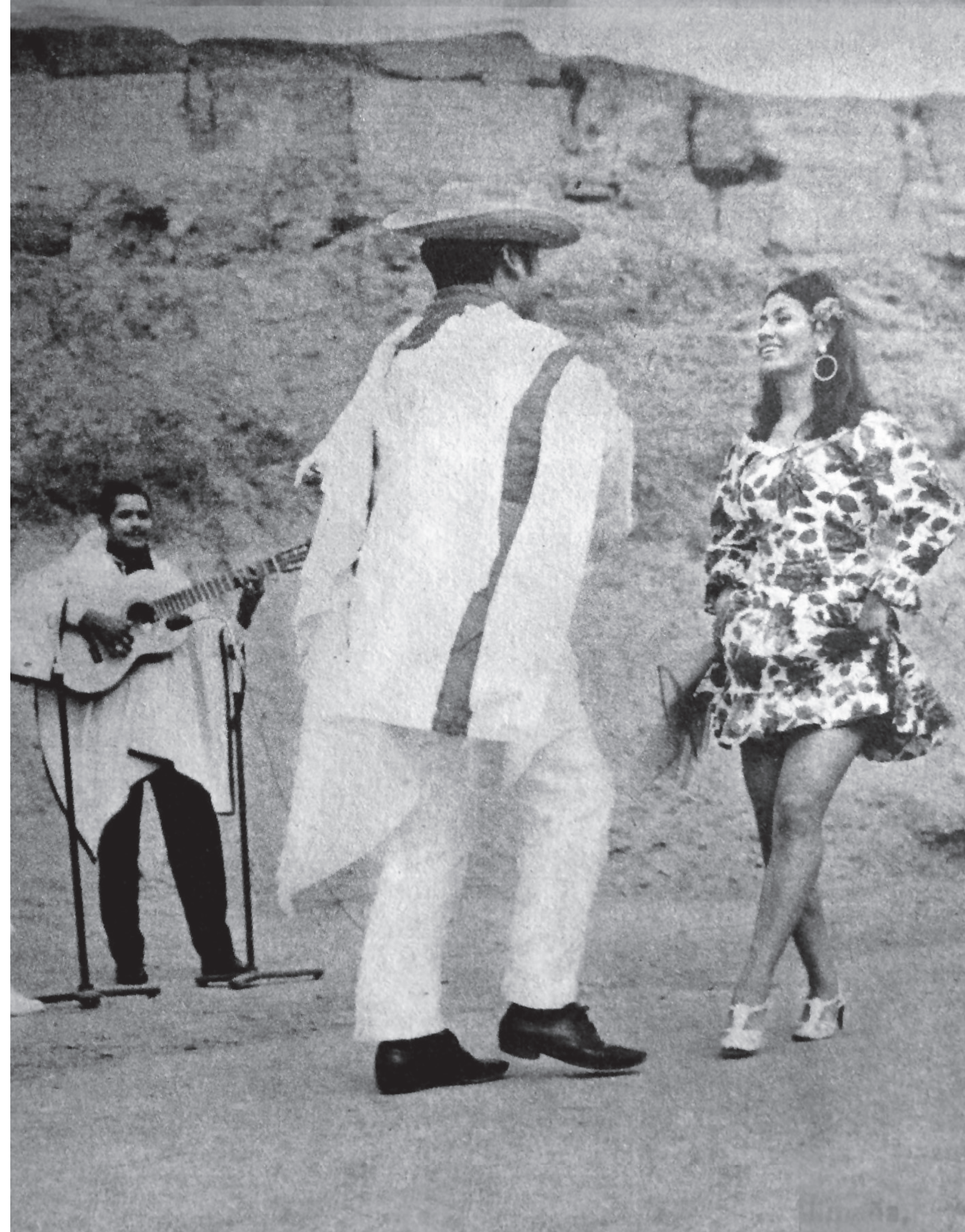
Por ello, indagar entre los géneros musicales de los afrolimeños de esa época debe obligarnos a pensar las fuentes con más cuidado y a abandonar cualquier posición demasiado categórica. Al parecer, estos géneros se hallaron mejor resguardados en cuatro formas musicales, si bien no podemos suponer que fuesen exclusivas de los afrolimeños. Se trata del amorfino, el socabón (género con el que se acompañaba la décima cantada), la resbalosa y el son de los diablos.

Este último, el son de los diablos, es quizás el género que más antiguamente se halla asociado con la población afro de Lima. Esta danza debe comprenderse como otras muchas danzas de diablos que existen en toda América Latina; sin embargo, en Lima adquirió ciertas particularidades y era común que hasta fines del siglo XIX fuese interpretada por una suerte de comparsa compuesta casi en su totalidad de afrodescendientes. Aunque la danza estuvo vinculada primero con la celebración del Corpus Christi, más adelante se relacionó sobre todo con las fiestas de carnavales.

La revista *Variedades* recoge una descripción de José Gálvez sobre esta danza durante los carnavales de Lima en febrero de 1912. Según relata, se trata de una costumbre que guarda "un viejo sabor limeño" y que se conserva, especialmente, por la gente de pueblo (pues es esta, a su parecer, la que guarda los viejos hábitos con mayor celo). La comparsa que describe en su crónica estaba formada por un grupo de morenos que, "rascando la musical quijada de burro" y al compás de una "tonadilla imbécil", paseaban por las calles y divertían a quienes los miraban pasar a cambio de "lo que buenamente se les quiera dar". En la antigüedad estaba constituida por al menos un arpa, una guitarra, una cajita y una quijada de burro. Estos músicos acompañaban a un conjunto más diverso de bailarines, quienes eran guiados por un diablo mayor que ordenaba la comitiva y marcaba las formaciones que los bailarines debían adoptar. En cada parada, estos ejecutaban un zapateo cuya rítmica es semejante a la del festejo. Debido a esto, cuando en el siglo XX se recreó la coreografía del festejo, algunos pasos del baile fueron tomados del son de los diablos.

El son de los diablos murió de manera definitiva durante el siglo XX. Al suprimirse las fiestas de carnaval, comenzó su lenta agonía hasta desaparecer como forma espontánea; hoy en día solo puede apreciarse como número teatral o en algunas academias de danza. La última comparsa perteneció al barrio de Cocharcas en los Barrios Altos; sus integrantes Cirilo Portuguez y Pedro Joya fueron una referencia de gran valor cuando en la década de 1980 el grupo teatral Yuyachkani revivió la danza por las calles de Lima.

La resbalosa es otro de los géneros claramente asociados a la población afro de Lima. Esta, que actualmente se concibe como parte del canto de la marinera limeña, fue en la antigüedad un género independiente. La forma de bailarla (se trata de un baile de pañuelo con movimientos semejantes a los de la marinera actual, aunque más acelerados) debe haber contribuido a que



» Entre los géneros musicales más antiguos de los que existe noticia se encuentra la resbalosa que a fines del siglo XIX se adosó a la estructura de la marinera.

ORGANOLOGÍA CRIOLLA

Aunque fueron muchos los instrumentos con los que se acompañó la música limeña, como las mandolinas, los laúdes, el tamborete, etc. algunos de ellos han destacado especialmente.



La cajita
Es un instrumento asociado básicamente a la música afro. En la antigüedad fue uno de los instrumentos con que se acompañaba el son de los diablos.

Cajón
Instrumento que con los años ha adquirido protagonismo. Antiguamente estuvo reservado para la interpretación de marineras y tonderos. Sin embargo desde la década de 1950 fue consolidando su lugar en el acompañamiento de valses y polcas.



Guitarra
Entre los instrumentos de cuerda de la música criolla, la guitarra ha sido el que más largamente ha sobrevivido aunque su función haya cambiado con el paso del tiempo.



Arpa
Fue uno delos instrumentos centrales de las danzas limeñas más antiguas. La marinera, el son de los diablos y los tonderos se acompañaban con este instrumento en las presentaciones públicas. A inicios del siglo XX se fue perdiendo su uso dentro de la música criolla.



Quijada de burro
La quijada de burro o de caballo es un instrumento asociado a la población afro desde el siglo XVIII. Fue parte central del ensamble que acompañaba el son de los diablos en los carnavales.



muy pronto, al finalizar el siglo XIX, comenzase a estrechar su relación con la marinera.

Una de las primeras referencias que tenemos sobre la resbalosa la debemos al viajero francés Max Radiguet, a quien citamos líneas antes. Este viajero, que hizo estación en Lima en la primera mitad del siglo XIX, narra su sorpresa al encontrarse con una pareja de afrodescendientes que bailaba una resbalosa en una casa popular del puerto del Callao. Sin embargo, su relación más clara con el folclore propio de los afrodescendientes se halla en un relato que el narrador limeño José Diez Canseco incluye en *Lima: coplas y guitarras*, donde uno de los personajes se sorprende de ver a su padre, un hacendado local, bailar la resbalosa.

"A ver, don Alfredo, pues…", invitan al patrón a bailar durante una celebración en el campo. La mirada del niño se torna, entonces, hacia su padre (botas chacareras, poncho de vicuña y pañuelo en mano), quien invita a bailar a la esposa de uno de sus peones. Guiados por las guitarras, al comienzo el baile transcurrió con mesura: ella bailaba con timidez mientras sus pies "dibujaban en el suelo"; y su padre, serio, daba los pasos precisos. Pero la dinámica se rompe cuando uno de los peones lanza un grito: "¡Vo'a ella!". Es entonces cuando empieza la resbalosa y su padre "comenzó a meterse en el fuego".

La descripción del baile toma un aire poético: "Ah, con qué aire criollo, con qué suave y viril elegancia invitaba a la zamba que, entusiasmada ya, pasaba y repasaba con un aire ligero, ingrávida y voluptuosa, mientras el amo, el amo que sabía ser amigo de sus peones, tornaba en espléndido giro señoril a darle categoría a la jarana que estaba ardiendo". La danza termina en aplausos y el patrón brinda con sus peones y con ella, por haber bailado "como las propias rosas".

En la actualidad, la resbalosa funciona como una suerte de remate al canto y baile de la marinera limeña. Aun cuando el musicólogo William Tompkins haya hallado algunas evidencias musicales de la presencia de este género en algunas regiones al sur de Lima, lo cierto es que la mayor parte de las referencias la sitúan sobre todo en el área de nuestra capital y en el puerto del Callao.

Algo semejante sucede con el amorfino y con el socabón que acompaña a la décima cantada. Según Augusto Áscuez, uno de los más importantes cultores del folclore limeño de inicios del siglo XX, el amorfino era una forma de canto de contrapunto entre diversos participantes. Acompañados de una guitarra que trazaba una única melodía como introducción a la voz, los participantes competían en el conocimiento de coplas tradicionales. Para Áscuez, era una expresión musical propia de la población afro casi exclusivamente del área del actual distrito del Rímac.

En el caso de la décima, aunque esta se ha entonado en toda América Latina, en el área de Lima (hasta Huaral por el norte y hasta Pisco por el sur) el canto de esta vieja estrofa de origen hispánico era precedido por el llamado socabón, interpretado por una guitarra. Al igual que el amorfino, se trataba de una competencia, pero solo entre dos contendientes. Usualmente, un decimista lanzaba desafíos a otro más experimentado.

El decimista más notable provenía del puerto de Pisco, Hijinio Quintana, pero Lima tuvo también destacados decimistas hasta el último tercio del siglo XX. En nuestra ciudad existieron sociedades de decimistas famosas como los Doce Pares de Francia. Liderados por Santiago Villanueva (del que se han conservado algunas décimas notables sobre la Guerra con Chile), los Doce Pares de Francia estuvieron integrados por cultores de este arte, la mayoría afrodescendientes. Según el estudioso de nuestro folclore José Durand, era un grupo variopinto que solía reunirse en el barrio de Malambo para la competencia en décimas y para la celebración de una fiesta

lamentablemente desaparecida ya entre nosotros: la de Moros y Cristianos.

La décima cumplía distintos roles. No solo se utilizaba para estas competencias o desafíos. Asemejando la función que antiguamente había tenido el romance en España o el corrido en México, sirvió también para narrar acontecimientos históricos. No es extraño encontrar numerosas décimas alusivas a momentos particulares de nuestra historia republicana, quizás entre ellas la mayoría de las que conocemos son sobre la Guerra con Chile. En la actualidad, existen todavía grupos de decimistas; sin embargo, la mayor parte de los cultores ya no cantan la décima, solo la recitan.

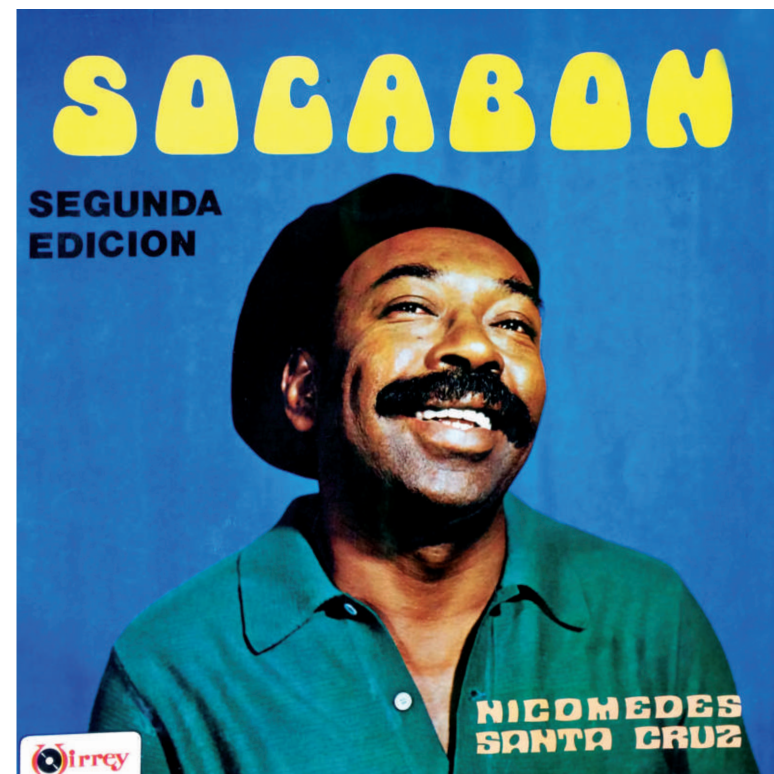


¡Pobre Huáscar, cuánto ha hecho
en las salidas que hacía!
Hasta que le llegó el día
que se encontró en los estrechos.
Todos pusieron su pecho
y ninguno se rindió.
El primero que murió
fue Grau, como más valiente.
Señores, tengan presente,
aunque el Huáscar se perdió.



Aunque el Huáscar se perdió (décimas),
de Santiago Villanueva

Estas expresiones musicales constituyen, junto con otros géneros menos conocidos como el pan de jarabe o el panalivio (al parecer distinto del panalivio de Chincha), reliquias de un conocimiento musical asentado en la población afrodescendiente durante el siglo XIX y parte del XX. Hoy en día, con excepción de la resbalosa, la mayor parte de ellas se encuentran parcialmente extintas o han sido resguardadas en unas pocas grabaciones que son el tesoro de muchos coleccionistas. Todos estos géneros cedieron su lugar en el siglo XX, sobre todo desde la segunda mitad, a géneros como el festejo y algunas de sus variantes (ingá, alcatraz) o a las recreaciones de grupos como el de los hermanos Victoria y Nicomedes Santa Cruz o Perú Negro; este es el caso del landó o la zamacueca.



» Nicomedes Santa Cruz fue un folclorista, músico, poeta e investigador de la cultura musical afroperuana y afroamericana. Fue el artífice más importante de la revitalización de cultura afro en el Perú.



LA MÚSICA ANDINA LIMEÑA

Uno de los grandes mitos sobre Lima es que siempre fue una ciudad mestiza, mulata, criolla. Quienes han escrito sobre ella han solido dibujarla de ese modo en sus relatos: una ciudad con un puñado de hidalgos blancos y una gran mayoría mestiza. Sin embargo, este mito ha escondido siempre el hecho de que Lima tuvo una población nada desdeñable de origen indígena (casi un 20% en el último tercio del siglo XIX), además de recibir desde el Virreinato a numerosos habitantes de otras regiones de manera frecuente.

Aunque esta población pudiese compartir con el resto de los habitantes de la ciudad un conjunto de hábitos culturales más o menos semejante, también es cierto que, del mismo modo que la población de origen afro, la población indígena limeña o aquella que solía concurrir a nuestra ciudad por periodos constantes a lo largo de los años tenía un conjunto de costumbres propias. La música no era una excepción. Al lado de los géneros musicales más extendidos por todas las capas de la sociedad, la población de origen indígena desarrolló una música propia que fue penetrando en otros grupos limeños.

En cuanto a estos géneros, hay dos que es importante tener en cuenta. El primero es el yaraví. Aunque ahora muchos creen que este es un género musical estrictamente del sur andino, en realidad es uno de esos estilos que se irradiaron por casi toda América, al menos en aquellos países atravesados por la cordillera de los Andes. El otro género, aun cuando poco sabemos de él, es el que se encuentra asociado a la danza de las pallas.

Según explica Carlos Prince al describir las costumbres de la Lima de antaño, las pallas recorrían las calles en Pascuas y

» La danza de las pallas fue parte importante del calendario festivo limeño. Hacía su aparición en las últimas semanas de diciembre. Su música, con rasgos andinos, fue fundamental en la construcción del paisaje sonoro limeño.

en Año Nuevo. Estas eran indias jóvenes que, acompañadas de sus parejas y vestidas con trajes típicos de su pueblo, bailaban la música tocada por una pequeña orquesta que se movía con ellas y que estaba compuesta por arpa, violín y pitos de caña. También formaba parte de la comparsa un indio que iba enmascarado y repartía latigazos, divertido.

Quienes han estudiado el primero de estos géneros, el yaraví, por lo general lo han comprendido como una tradición musical propia del sur andino. Esto se debe, sin duda, a que durante el siglo XX tuvo un gran apogeo en esta parte del país, sobre todo en los departamentos de Arequipa, Cusco y Ayacucho. Para muchos, incluso, el origen del yaraví debía buscarse de manera exclusiva en Arequipa, pues una de las figuras a las que se adjudicaba su creación era Mariano Melgar, un insigne patriota e hijo predilecto de esta ciudad. Sin embargo, con el tiempo, parte de esa asociación ha sido desmitificada. Aunque es cierto que Arequipa ha desempeñado un papel importantísimo en la creación y consolidación del yaraví, al parecer este género tuvo un área de influencia que iba desde el norte de Argentina hasta Ecuador.

La presencia del yaraví en Lima es, además, bastante antigua. Algunos yaravíes formaron parte de las jornadas teatrales que tenían lugar en el antiguo corral de comedias de Lima (actual Teatro Segura). Asimismo, una larga polémica sobre el yaraví se desató en el *Mercurio Peruano* allá por el siglo XVIII. Otras muchas referencias a este género existen en otros textos limeños de la época, quizás el más recurrente sea el de las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti, en cuya casa del jirón Camaná se interpretaron también algunos yaravíes durante las reuniones que organizaba esta intelectual.

Por ese motivo, no es extraño que en 1911 Eduardo Montes y César Augusto Manrique, del afamado dúo de Montes y Manrique (a quienes el compositor Manuel Raygada apodó



» El poeta Mariano Melgar fue una de las figuras centrales en las primeras construcciones sobre la música criolla.



» El dúo Montes y Manrique fue el primer conjunto en grabar música peruana en el año 1911. Su repertorio comprendió todo el abanico de géneros criollos. No obstante, los géneros que más grabaron fueron yaravíes y marineras.

"padres del criollismo"), hayan grabado 41 yaravíes de los 174 registros de música peruana que realizaron para Columbia Records. A este dúo limeño se le encargó grabar 91 discos de música peruana y, entre los géneros que interpretaron, aquel que tuvo el mayor número de composiciones fue precisamente el yaraví.

Algunos de esos yaravíes grabados por Montes y Manrique se difundieron en varios países de América Latina. Ese es el caso de *El pajarillo*, que se sigue cantando hasta ahora desde Argentina hasta Ecuador. Pero lo más interesante no es solo que el yaraví fuese un género musical absolutamente conocido y cantado en Lima. Lo realmente importante es que muchos de esos yaravíes fueron integrándose al nuevo género musical que arribó a nuestras tierras en el siglo XIX: el vals.

Existen muchos ejemplos de este paso del yaraví al vals. Pero quizás el que más resuene es justamente un fragmento del yaraví *El pajarillo*, al que ya nos referimos. Proveniente de un poema de Guillermo Bazo, una estrofa de ese yaraví se integró a uno de los valses limeños más característicos del periodo llamado la Guardia Vieja: el vals *Rebeca*, atribuido al compositor limeño Miguel Almenerio y popularizado ampliamente por el dúo de Óscar Avilés y Arturo "Zambo" Cavero.



Recuerda cuando anduvimos
por montes y serranías;
cuando la sed te mataba,
de mis lágrimas bebías.



Estrofa de *El pajarillo* que se integró al vals *Rebeca*

Por este motivo, comprender la música criolla del siglo XX —es decir, aquella que nuestros padres y nosotros mismos hemos conocido ya con ese nombre— supone reconocer que en su construcción tuvieron un papel determinante las músicas de nuestros antepasados, y esa música era mestiza, afro, pero también profundamente andina. Sus huellas se encuentran aún en sus textos, en sus melodías, en sus armonías. Negar este hecho es borrar una parte importante de nuestra realidad.



CAPÍTULO II | DE LA ZAMACUECA A LA MARINERA

De todos los géneros musicales que hemos reseñado en el capítulo anterior, aquel que gozó de mejor suerte fue la zamacueca. Sin embargo, no debemos confundirla con la danza del mismo nombre que existe en la actualidad. La zamacueca contemporánea fue una invención de la folclorista Victoria Santa Cruz para el espectáculo folclórico. La zamacueca del siglo XIX, sobre la que escribieron Palma y los viajeros, sería más cercana a lo que hoy denominamos marinera de Lima.

Este género, que algunos investigadores como José Durand han datado a fines del siglo XVIII, sobrevivió con numerosos cambios, sin duda, casi hasta nuestros días. Además, su popularidad fue tal que muy rápidamente viajó a buena parte de los países vecinos, en los que adquirió particularidades propias de cada región. En muchos de esos países, como Chile, Argentina y Bolivia, la zamacueca se convirtió en un género de alcance nacional y modificó no solo su nombre, sino también algunas de sus características musicales. En esos tres países, dio como resultado la cueca, que hoy se conoce en todos esos lugares con rasgos típicos; en Argentina, además, produjo otro género llamado zamba y en Bolivia, uno denominado bailecito.

» La zamacueca es un baile popular y tradicional de varios países del área andina. De ritmo vivo, se baila por parejas que simbolizan las diferentes etapas de un idilio en el que los danzantes se buscan, se acercan y se esquivan. En Lima dio paso a la marinera.

LA NACIONALIZACIÓN DE UN BAILE REGIONAL

En el Perú, a fines del siglo XIX, la zamacueca mudó su nombre por el de marinera. Esto fue el resultado de la decisión de Abelardo Gamarra, un intelectual de ese tiempo, quien tras la Guerra con Chile propuso este cambio para homenajear las acciones de la Marina peruana en el conflicto armado. Hasta ese momento, dirá Gamarra, la zamacueca había recibido otros nombres de manera circunstancial, siendo uno de ellos el de chilena; por ese motivo —tras la derrota peruana en la guerra—, le pareció que era necesario hacer este cambio.

"Creímos impropio mantener en boca del pueblo y en sus momentos de expansión semejante título, y sin acuerdo de ningún Consejo de Ministros, y después de meditar en el presente título, resolvimos sustituir el nombre de chilena por el de marinera", escribiría Abelardo Gamarra, el Tunante. El nombre le venía bien al baile, no solo porque "el pueblo se hallaba sumamente preocupado por las heroicidades del Huáscar", el buque de guerra que comandaba el almirante Miguel Grau, sino porque los movimientos del barco empataban con "el contoneo y lisura de quien sabe bailar, como se debe, el baile nacional".



Ven, china, ven.
Ven y verás,
y verás a los chilenos
que nos quieren gobernar.
Si te dan, si te dan, si te dan,
si te dan el alto quién vive,
tú dirás, tú dirás, tú dirás:
"¡Viva el Perú! ¡Muera Chile!".



Letra de marinera, de Abelardo Gamarra, el Tunante

Si bien el análisis musical nos señala ese fuerte parentesco entre la marinera, la cueca, la zamba y el bailecito, la mejor prueba de esa relación la encontramos en un documento excepcional anterior a la guerra. Se trata del *Álbum sudamericano* de Claudio Rebagliati, conformado por un conjunto de partituras de algunos de los géneros musicales más populares de mediados del siglo XIX. En esa colección, el estilo musical que aparece con más frecuencia es la zamacueca, y lo curioso es que muchas de las líneas melódicas de esas zamacuecas se conservan en la actualidad en algunas marineras limeñas y en algunas cuecas chilenas.

La zamacueca fue a lo largo del siglo XIX un género y un baile que se encontraba generalizado entre la población limeña; sin embargo, con el paso del siglo, fue abandonando los hogares de las clases más pudientes y se convirtió sobre todo en un género propio de las clases populares. Entre estos grupos, se la ha asociado sobre todo a la población afrodescendiente, y esto tiene que ver directamente con que los sectores populares limeños estaban integrados por una gran cantidad de personas de origen afro. Aunque el mestizaje ha ido borrando algunos rasgos propios de ciertas zonas de la ciudad, se sabe por los censos que había barrios con una mayoritaria población afrodescendiente. Este es el caso de Malambo, en el Rímac; el Chirimoyo, en los Barrios Altos; Monserrate, en el cuartel primero, o algunos barrios del Callao.

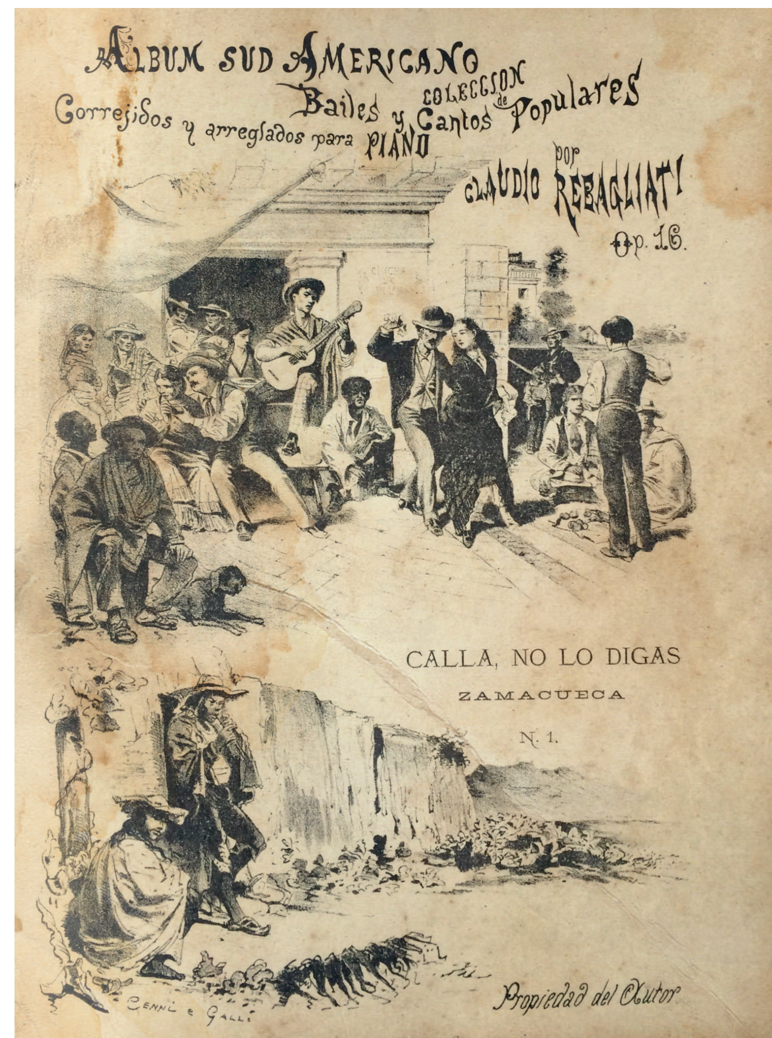
Curiosamente, es en esos mismos barrios donde mejor se resguardó la vieja zamacueca y donde se encontraban sus intérpretes más famosos. Sin embargo, no es extraña la asociación entre esta danza y la población afrodescendiente. Al ser una danza festiva, muchas de las fiestas populares otorgaron el marco perfecto para la escenificación del baile de la zamacueca. Pancho Fierro la presenta en celebraciones como el altar de la Purísima o en ese entrañable lugar al que acudían los limeños cada 24 de junio para la Fiesta de San Juan: la pampa de Amancaes.



» Amancaes fue uno de los recintos preferidos de los limeños para escapar de la ciudad. En esas pampas y cerros se celebraba la fiesta de San Juan, acompañada de música criolla, sobre todo de la marinera.

En este mismo escenario la sitúa Carlos Prince, quien describe la zamacueca como el baile nacional más popular. Según el autor, en las fiestas la gente solía bailarla antes de la pachamanca y algunos entusiastas acostumbraban a obsequiar dinero a las bailarinas a cambio de la buena ejecución de la danza. "¡Hasta dónde conduce el entusiasmo de un momento!", acota Prince. Acerca de la música, señala que la orquesta iba acompañada de voces negras y que, al final de cada verso, cantaban las fugas.

Ricardo Palma, por su parte, la retrata en sus *Tradiciones peruanas* culminando celebraciones tan distintas como la Navidad o las fiestas cívicas. En "Conversión de un libertino", la escena transcurre en una taberna, donde, entre copas y guitarras, se bailaba "haciendo contorsiones de cintura que envidiaría una culebra". El tradicionista explica que la zamacueca o mozamala es un baile nacido en Lima y que, para



» El *Álbum Sud Americano* es una de las primeras recopilaciones de música tradicional limeña. Su compilador y arreglista fue el músico de origen italiano Claudio Rebagliati. En sus páginas destaca más de una veintena de zamacuecas, muchas de las cuales dieron origen a marineras limeñas que se interpretan hasta la actualidad.

bailarlo bien, "es indispensable una limeña con mucha sal y mucho rejo". En el relato, un arzobispo que por ahí pasaba, al ver movimientos de tanta sensualidad, preguntó cómo se llamaba aquel baile. "La zamacueca", le contestan. "Mal puesto nombre", responde el arzobispo. "Esto debe llamarse la resurrección de la carne".

No obstante, este género, que hasta el último tercio del siglo XIX había sobrevivido sobre todo entre las clases populares limeñas, adquirió otra connotación frente a la Guerra con Chile. Como ya adelantamos, después de la guerra la zamacueca cambió su nombre por el de marinera. Este acto, que obedeció en principio a la voluntad de un solo hombre, Abelardo Gamarra, apodado el Tunante, pudo tener un eco entre la población en general, sobre todo entre las clases altas y los intelectuales debido a los anhelos por reconstruir la nación tras el conflicto armado. En ese momento, la vieja zamacueca limeña dejó de ser solo un baile festivo para coronarse como uno de los símbolos populares de la nación.

Ese carácter nacional otorgado a la marinera desde entonces supuso que esta danza comenzara a acompañar muchos de los actos festivos oficiales. En la actualidad, no es extraño apreciarla en eventos de carácter patriótico durante las Fiestas Patrias de 28 de julio. Por ese mismo motivo, muchas de las bandas de las Fuerzas Armadas y del orden tienen entre su repertorio varias marineras. Esto, sin embargo, supuso también algo negativo. Al asociarse la danza con lo nacional, perdió su carácter de baile espontáneo y celebratorio de cualquier ocasión. Dejó de ser parte de ese folclore que los niños aprendían en casa con sus padres y abuelos, y pasó a ser cultivado casi exclusivamente en academias.

Lo mismo puede decirse sobre la forma de la interpretación. Hasta fines del siglo XIX, la zamacueca se tocaba con los siguientes instrumentos: arpa, guitarra, tamborete, palmas



» Abelardo Gamarra, apodado el Tunante, fue un intelectual de fines del siglo XIX al que se adjudica la paternidad de algunos de los valses más antiguos del cancionero limeño.



» Esta compilación de las piezas de Abelardo Gamarra ilustra el papel que tuvo el intelectual en la revitalización de la música tradicional limeña.

y cajón. Era, además, un género de canto de contrapunto en el que los cantores competían en el conocimiento de coplas (cuartetas tradicionales). Al pasar a las bandas la interpretación de la zamacueca en los espacios públicos, los primeros instrumentos en sucumbir fueron el arpa y el tamborete. Poco podía destacar el arpa ante la sonoridad de los metales de las bandas; en cuanto al tamborete, su función como redoblante fue asumida por la tarola. Por ello, en los conjuntos que continuaron cantando este género de manera tradicional durante el siglo XX, en las fiestas privadas, los únicos instrumentos que se mantuvieron fueron las guitarras y el cajón; en las fiestas públicas, la banda asumió el liderazgo en su ejecución.

El otro aspecto positivo y negativo a la vez fue su estandarización. Hasta las primeras décadas del siglo XX no había una sola forma de cantar o interpretar la marinera. Cada barrio, afirman algunos viejos músicos, tenía sus particularidades al tocar o bailar la marinera. Por esa razón, además, es que podemos tener variantes tan distintas a lo largo de todo el país. Sin embargo, con la estandarización se unificaron las diferentes marineras en algunas pocas variantes con un carácter regional mayor. Así, hoy en día hablamos de una marinera de Lima frente a una marinera norteña, una marinera puneña, etc. No obstante, esa estandarización es lo que le ha permitido sobrevivir hasta la actualidad, pues, de otro modo, frente a las nuevas modas musicales habría sido posible que la vieja zamacueca (la actual marinera) hubiese desaparecido como otros tantos géneros musicales en boga desde fines del siglo XVIII y el XIX.



» El ingreso del vals al universo musical limeño tuvo en la partitura para piano una de sus más importantes aliadas. A fines del siglo XIX se imprimieron centenas de valses de salón que fueron la base para la creación del vals criollo popular.

CAPÍTULO III | LA MÚSICA CRIOLLA DEL SIGLO XX. LA CONSOLIDACIÓN DEL VALS CRIOLLO

En la actualidad, aunque son pocas ya las personas que escuchan música criolla en nuestra ciudad, sin duda el género musical que reconocemos como más importante de la herencia musical limeña es el vals. El vals, junto con la polca y la marinera, son los géneros criollos por excelencia. Basta con hacer un experimento: coloque al mediodía una de esas radios que aún transmiten música criolla. Rápidamente reconocerá que, de veinte canciones que sonaron, al menos tres cuartos de ellas fueron valses. Si aun después de ese experimento permanece escéptico, revise el disco de su cantante criollo preferido y hallará más o menos el mismo resultado.

El vals se fue filtrando rápidamente en el gusto musical de los limeños desde fines del siglo XIX. Primero necesitó abrirse paso entre los géneros que la población de Lima reconocía como propios y cantaba y escuchaba en sus reuniones familiares y en las fiestas públicas de la ciudad. Tuvo que desterrar la música de esa población afro, indígena y mestiza para coronarse como el género musical por excelencia de los limeños. Sin embargo, este proceso no fue tan rápido como se cree. El vals ya había llegado de Europa en las primeras décadas del siglo XIX; se había insertado con éxito en la mayor parte de las ciudades de América Latina y había hecho sucumbir a las clases medias y altas, que muy pronto comenzaron a componer valses en ese estilo vienés, más conocidos como valses de salón.

Hay varias preguntas que deben asaltarnos: ¿en qué momento ese vals de salón se convirtió en el vals criollo que hoy conocemos?, ¿qué significó musicalmente que el vals se volviera "criollo"?, ¿cómo pasó el vals de los salones de las élites y las clases medias a las habitaciones y casas de las

clases populares?, ¿por qué los limeños de fines del siglo XIX abandonaron su música predilecta para dar cabida al vals? Hay muchas más interrogantes de las que creemos para explicar el surgimiento del vals criollo, pero intentemos responder a las que hemos planteado aquí.

EL SURGIMIENTO DEL VALS POPULAR: DEL SALÓN A LA CALLE, Y DE LA CALLE AL CALLEJÓN

Aunque en la actualidad muchos asociamos el vals criollo con el espacio popular por excelencia de nuestra ciudad, los callejones, lo cierto es que el primer arribo del vals a Lima no tuvo nada que ver con esos espacios. Como han sugerido varios investigadores, el primer lugar al que el vals debió llegar al entrar a la capital fue el teatro. El teatro y los espectáculos dramáticos y líricos fueron los primeros en socializar el vals entre los limeños. El teatro era una de las diversiones favoritas de la ciudad, junto con los toros y los gallos. Además, en una época en que el espectáculo teatral no estaba separado tan fuertemente de otras artes como la música, cada compañía que hacía estación en Lima solía ser acompañada o precedida por música. En esas representaciones, el vals ingresó por primera vez en los oídos de los limeños.

Muy pronto, ese arribo fue seguido de numerosas noticias, rumores, etc., sobre el carácter revolucionario y la moda del vals (el baile de una pareja enlazada era revolucionario, pero también muy atractivo con los nuevos tiempos y los nuevos aires). Por ello, desde las décadas de 1830 y 1840, fueron ingresando a nuestra ciudad numerosas partituras con valses y fantasías de salón, que se convirtieron en los géneros predilectos de los salones de las clases medias y altas. Los viajeros que pasaron por Lima a mitad del siglo XIX contaban cómo el vals y algunos otros géneros europeos modernos se habían asentado ya en las casas de esos grupos sociales.

Pronto, a mediados del siglo XIX, la actividad musical de esos salones se concentró altamente en la interpretación de esos valses. Las veladas y tertulias eran acompañadas de esa música y comenzaron a componerse numerosos valses limeños de salón. No se trataba, sin embargo, de valses criollos. Cualquiera que escuche uno de esos valses resguardados en partituras muy antiguas no reconocerá en él al vals criollo que hoy conocemos. Eran valses para piano, en su mayoría instrumentales y muy pocos de ellos cantados, que eran la delicia de las señoritas limeñas encargadas de interpretarlos. El piano, durante el siglo XIX, se volvió el objeto más preciado de los salones limeños. Todo hogar que se respetara debía tener uno, y las niñas de la casa debían haberse familiarizado con el instrumento y tocar al menos algunas melodías, sobre todo valses.

El vals fue, por tanto, un género por excelencia, pero no exclusivamente, femenino. No obstante, esto lo ubicaba dentro de un espacio cerrado muy difícil de remontar. En una sociedad masculina, el lugar de la mujer era la casa y su esfera de socialización pública, el salón. Además, estaba prohibido que esas jóvenes se profesionalizaran en la interpretación musical. Por eso, para que el vals abandonara el salón, fue determinante que esa música surgida en esos espacios comenzara a publicarse y a interpretarse fuera de ellos. Durante el siglo XIX, surgieron numerosas casas editoras de partituras. La primera de ellas, la casa Ricordi, fue seguida por otras muchas: Sormaní, San Cristóbal y más tarde la casa Brandes o la casa de René Fort e hijos.

En las numerosas partituras de estas editoriales musicales, fueron apareciendo los valses que irían insertándose en el espacio público, gracias a dos tipos de conjuntos musicales determinantes para la consolidación del vals: la banda y la estudiantina. El primero de estos ensambles, la banda, representaba al conjunto encargado de amenizar



» El pintor costumbrista Camilo Blas retrató numerosas escenas de la vida popular limeña. Aquí se aprecia una jarana típica en la que destaca el baile de la marinera.

musicalmente el espacio público de plazas y paseos. Estos conjuntos se colocaban en las pérgolas de las plazas algunos días de la semana e interpretaban numerosas piezas para el deleite de la población. Se trataba, además, de una forma de educar musicalmente al pueblo. Por eso, entre las piezas que interpretaban, había mucha música europea en la que destacaban numerosos valses.

La banda, además, solía estar integrada por miembros de las clases populares. Asimismo, servía como un espacio de educación musical para los más jóvenes. Así pues, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, muchas instituciones como los cuerpos militares, las compañías de bomberos y algunos colegios (incluso la correccional de Lima) contaban con una banda. Gracias a ellas los géneros modernos europeos, como el vals, abandonaron los salones e ingresaron en el oído y el gusto de las clases populares. Una de las figuras más importantes asociadas a estas bandas y al surgimiento del vals criollo es José Sabas Libornio, un músico filipino al que se le atribuyen algunos de los valses más antiguos, y que fue el director de varios de estos conjuntos en nuestra ciudad. Sin embargo, la banda era una formación numerosa y los instrumentos que requería eran costosos. En consecuencia, para que esas nuevas melodías pasaran de la calle al humilde cuarto del obrero, fue necesario que apareciera otro tipo de ensamble: la estudiantina.

La estudiantina era un ensamble básicamente de cuerdas: guitarras, laúdes, mandolinas y bandurrias. La confección de estos instrumentos era, sin duda, más sencilla y menos costosa que los instrumentos de las bandas. Su hechura, de madera básicamente, hacía que pudiesen ser construidos por carpinteros diestros que abundaban en las clases populares de la ciudad.

No se sabe exactamente cuál fue la primera estudiantina en hacer su aparición en la ciudad de Lima, pero lo que sí se conoce es que a fines del siglo XIX una estudiantina española llamada

Estudiantina Fígaro tuvo un enorme éxito entre los limeños y en muchos otros países de la región. Varias partituras de la época recuerdan a esta estudiantina y muchos tratadistas del fenómeno musical criollo han destacado su importancia en la educación musical de Miguel Almenerio y de Justo Arredondo, dos de los músicos limeños más importantes en la formación del vals criollo.

Este tipo de ensamble comenzó a replicarse en las distintas ciudades del Perú. Las primeras noticias nos revelan la existencia de numerosas estudiantinas integradas básicamente por señoritas de clase media. Así, en un inicio, la estudiantina era una extensión del salón romántico que había albergado los primeros valses limeños. No obstante, ya al finalizar el siglo XIX, comenzaron a aparecer estudiantinas masculinas formadas muchas veces por miembros de las clases populares, la mayoría de ellos afrodescendientes. Este es el caso de la Estudiantina Lima o de la Estudiantina Chalaca, que dirigiera Justo Arredondo.

La estudiantina representó, por tanto, la forma orquestal que permitió que el repertorio de géneros europeos modernos ingresara en la habitación del obrero. Lo rudimentario de los instrumentos —si se los compara con el piano o los metales de las bandas— facilitó que estos conjuntos pudiesen estar conformados por sujetos populares. Sin embargo, no solo se trataba del surgimiento de un tipo de orquesta o de instrumentación, sino que esta vino acompañada de un repertorio particular donde los valses eran los protagonistas. Este paso fue decisivo para la aparición del vals criollo limeño.

DE LA GUARDIA VIEJA A LA GENERACIÓN DE PINGLO

Si existe un periodo que la mayor parte de músicos criollos en la actualidad reconoce como el momento inaugural de lo que ahora se denomina música criolla, este es la Guardia Vieja.

Aunque muchos la han entendido como una generación en el sentido cronológico, esta puede comprenderse mejor si a ello agregamos un factor estrictamente musical. La Guardia Vieja es la generación que adoptó el vals como forma musical para la composición.

Aunque la mayoría de sus integrantes pudiesen estar distanciados por más de treinta años (lo suficiente para poner en duda el que sean una generación en el sentido temporal), todos ellos apostaron por el vals como forma musical representativa. Son, además, los primeros en llevar su música a la industria discográfica. Este hecho, que se inicia en 1911 con las grabaciones que el dúo de Montes y Manrique realizó para Columbia Records (Nueva York), fue seguido por numerosos músicos populares cuando en los años 1913, 1917 y 1928 la disquera Victor Talking Machine hizo estación en Lima y Arequipa para registrar sus interpretaciones de música local.

En esas grabaciones se hallan impresas las voces de una buena parte de los músicos de esa generación. El repertorio compuesto mayoritariamente por valses, sobre todo a partir de 1913, está atribuido a muchos de esos compositores que hoy se reconocen como parte de esa Guardia Vieja, entre ellos Miguel Almenerio, Justo Arredondo, Carlos Gamarra, Abelardo Gamarra, José Sabas Libornio, Guillermo Suárez, Braulio Sancho Dávila y Manuel Reynaga. Las composiciones quedaron registradas en las voces de los hermanos Áscuez, de Salerno y Gamarra, de las hermanas Gastelú, Alejandro Ayarza, Fidel Vélez, Alejandro Sáez, etc. De esta manera, se inició el proceso de criollización del vals.

Sin embargo, para que este proceso terminara de consolidarse, debía aparecer una figura particular cuyo nombre sigue siendo —a diferencia de los anteriores— un referente de la música peruana: Felipe Pinglo.



» Felipe Pinglo Alva es, sin duda, el representante más importante de la música criolla ya que representa los cambios que llevaron al vals a convertirse en el eje central de los géneros musicales criollos. Sus composiciones significan el final de un proceso de decantamiento que terminó por dar a la música criolla el perfil que tiene hasta la actualidad.

Aunque se han tejido muchas leyendas alrededor de la figura de Felipe Pinglo, lo cierto es que era un joven compositor surgido del barrio del Prado en los Barrios Altos. Si bien su actividad principal no fue la musical (como tampoco lo fue en el caso de los miembros de la Guardia Vieja), la mayor parte de los músicos criollos reconocen en Pinglo al personaje que terminó de definir la forma del vals criollo que hemos heredado hoy. A diferencia de los compositores anteriores, su actividad musical gravitó básicamente en torno al vals o a otros géneros modernos como la polca. No hallamos ya en Pinglo los ecos de esos otros géneros anteriores como las décimas o las marineras.

Versificador tenaz y fino, Pinglo compuso algunas decenas de canciones que hasta ahora siguen formando parte del repertorio de muchos músicos peruanos. Aunque suele afirmarse que su actividad musical comenzó con el vals Amelia, cuando su autor bordeaba los 17 años, lo cierto es que sus valses más conocidos pertenecen a una etapa posterior que va desde inicios de la década de 1930 hasta el año 1936, cuando murió de una dolorosa enfermedad poco esclarecida. Canciones como *El espejo de mi vida*, *La oración del labriego* o su vals más conocido, *El plebeyo*, corresponden a esta etapa.



El amor, siendo humano, tiene algo de divino,
amar no es un delito porque hasta Dios amó.
Y si el cariño es puro y el deseo es sincero,
¿por qué robarnos quieren la fe del corazón?
Mi sangre, aunque plebeya, también tiñe de rojo
el alma en que se anida mi incomparable amor.
Ella de noble cuna y yo humilde plebeyo,
no es distinta la sangre ni es otro el corazón.
Señor, ¿por qué los seres no son de igual valor?



El plebeyo (vals), de Felipe Pinglo

Junto con Pinglo, otros muchos compositores como Eduardo Márquez Talledo, Samuel Joya, los hermanos Carreño, Miguel Condemarín, Víctor Correa o Manuel Covarrubias dieron la partida de nacimiento al vals criollo. Si la Guardia Vieja había sido la generación que había iniciado el proceso de creación de valses limeños de carácter popular, esta nueva generación se encargaría de consolidar sus rasgos más característicos. Aunque debido a la crisis mundial de la década de 1930 y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial este grupo de músicos no pudo grabar sus composiciones en su momento, fueron estos valses los que protagonizaron la nueva ola de grabaciones de música peruana que se produjo en Santiago y en Buenos Aires, cuando conjuntos como el de Filomeno Ormeño, junto con las hermanas Martorell y el dúo de Inga Segovia y Abanto Morales, Los Trovadores del Perú o la propia Jesús Vásquez registraron sus voces para la RCA Victor y para el sello Odeon desde mediados de la década de 1940.

Al finalizar esa década, este último sello cobró gran importancia, pues fue el primero en instalarse en Lima ya no solo para la grabación de discos (como lo hizo Victor Talking Machine en 1913), sino para su fabricación. En ese momento, Odeon emprendió un conjunto de grabaciones a numerosos artistas criollos, pero también de música andina. Es la época del surgimiento de los grandes conjuntos criollos cuyos nombres siguen resonando entre los amantes del criollismo: Los Embajadores Criollos, Los Troveros Criollos, Los Morochucos, etc. La década de 1950 es conocida por muchos como la edad dorada de la música criolla.

DE LA ÉPOCA DE LA RADIO AL FIN DEL CRIOLLISMO OFICIAL

Esta época de oro estuvo signada por la grabación discográfica; sin embargo, el papel más importante lo tuvo otro medio de comunicación: la radio. La radiodifusión que había inaugurado



en el país Augusto B. Leguía en los años veinte se extendió hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial y durante la década de 1950 se crearon numerosas radios como Mundial, Lima, Victoria, etc., que fueron determinantes para el auge de la música criolla. Todas estas radioemisoras contaban con programas en vivo o con conjuntos estables que irradiaban su música a través de las ondas hercianas. En esos programas brillaron las primeras solistas del cancionero criollo: Delia Vallejos, Alicia Lizárraga y la reina de la canción criolla, Jesús Vásquez.

Numerosos cancioneros de la época han dado cuenta de esta actividad. Si bien el más importante del acervo criollo es *El cancionero de Lima*, muy pronto aparecieron otros como *La lira limeña*, *Voces en ondas* y el más significativo de los años dorados de la música criolla: *Altavoz*. En esos cancioneros está retratada la década de 1950. En ellos vemos el lugar protagónico que tenía la música criolla entre la población de Lima, pero se evidencia también cómo esta comienza a alternar con otras músicas, esto es, la música andina o la música extranjera, como las rancheras o la música cubana y tropical.

El guitarrista Wendor Salgado nos ha comentado en numerosas oportunidades cómo en su trayecto del colegio hasta su casa podía escuchar a Los Embajadores Criollos cantar alguna canción en una misma cuadra. De cada casa salían a la calle las ondas de las radios e irradiaban la voz de Rómulo Varillas, por lo que el transeúnte escuchaba la canción completa en su caminar. La música criolla fue, como se ve, la protagonista principal de la audiencia radial durante la década de 1950. Los Embajadores Criollos, pero también otros conjuntos como Los Trovadores del Valle, Los Troveros

» Jesús Vásquez se inició en la música siendo aún una adolescente. Proveniente del barrio de Pachacamilla, su voz edulcorada y aguda se convirtió en una de las favoritas de la audiencia limeña.

Criollos y numerosas solistas como Esther Granados, Alicia Lizárraga, Jesús Vásquez, Delia Vallejos, Eloísa Angulo, etc., brillaron durante esos años en las radios limeñas y peruanas haciendo de esta música un producto de alcance nacional.

Esto, que no pasa inadvertido para quien revise esos cancioneros, ha sido muchas veces invisibilizado por la historia oficial de la música criolla. Desde que en 1944 el presidente Manuel Prado dictaminara una fecha para la celebración oficial de la música criolla (primero se pensó en el 18 de octubre, solo después pasaría al 31), esta dejó de ser únicamente el folclore propio de algunas ciudades y pueblos del país, sobre todo Lima, y poco a poco se volvió la música nacional. Aunque ya para fines de la década de 1950 el huaino y parte de la música andina comenzaban a adquirir mayor importancia, sobre todo comercial, y su audiencia crecía en el Perú, la música criolla se había convertido en la que representaba los valores del país. Debido a esa oficialización, pero también al gusto y al cariño particular, personajes que por su lugar social habrían sido lejanos a este fenómeno se volcaron a la composición y a la interpretación de música criolla; quienes mejor ilustran esto son Isabel "Chabuca" Granda y Alicia Maguiña.

En una entrevista para la Radio y Televisión Española de 1977, Chabuca Granda cuenta cómo empieza a cantar y asegura que, luego de su divorcio, descubre que las mujeres también podían hacer música popular. Según señala, en aquella época, las letras de las canciones "eran terribles", pues hablaban de amores desesperados y sufrimiento. Pero ella, al componer, decide cantar a otros temas. "Me di cuenta de que las mujeres podíamos contar sobre un caballo, sobre un farol, sobre un puente. Y así comencé", explica.



» Las mujeres en la música criolla. Desde las primeras grabaciones de música criolla las mujeres tuvieron un rol fundamental principalmente como cantantes. Las hermanas Gastelú, las hermanas Martorel, *Las limeñitas*, *Las criollitas*, etc. precedieron a las cantantes solistas que más tarde capitalizaron el fenómeno musical criollo.



»Chabuca Granda cantó en el musical *Limeñísima, en el* Teatro Municipal, el 11 de agosto de 1961.



Mi señora marinera,
qué bonito es tu pasito;
mi pícara resbalosa,
cómo pica su ajicito;
muy bien ceñida la falda,
deja ver un piececito
dibujando lo que llaman
baile de lo mejorcito.

Y así es la Lima que quiero,
así es la Lima que añoro,
la ciudad de mis quimeras,
la del trapío que adoro,
la que dio la marinera,
la que sabe a resbalosa,
¿a qué volverla modosa
si esa es la Lima de veras?



Lima de veras (vals), de Chabuca Granda

Alicia Maguiña, por su parte, destacó componiendo y cantando marineras. Era apenas una adolescente cuando empezó a ir a determinadas jaranas, acompañada de sus padres. Según recuerda, en estas jaranas las cosas sucedían de manera natural, sin mucha ceremonia, y solo cantaban y bailaban los que sabían hacerlo con maestría. “Era una época en la que no toda la gente se lanzaba a bailar marinera limeña; se tocaba hacia la madrugada y no se paraba cualquiera”, dice. Entre ellos se encontraban Bartola Sancho Dávila (a quien ella dedica una canción) y los hermanos Áscuez, quienes eran respetados. “Nadie se atrevía a cantar marineras delante de los Áscuez”, cuenta. “Ya en nuestros días, cualquiera canta marineras limeñas. La marinera limeña ahora está completamente distorsionada”.



» Ilustración de Mariano Soyer de la Puente en el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*.



Aún me parece un sueño,
aún no sé si es realidad.
Yo vi bailar a Bartola, por Dios,
¡qué preciosidad!

En el paseo qué garbo,
qué manera de bailar,
qué señorío, qué ritmo,
por Dios, ¡qué preciosidad!

¡Cómo quiebra la cintura,
ay, señor, qué agilidad!
Ya quisiera por ventura
alguien como ella bailar.



Bartola (resbalosa), de Alicia Maguiña

La oficialización de la música criolla debe entenderse en toda su complejidad. Inicialmente, se trató de una música de salón adoptada por las clases populares como una forma de presentarse frente a las élites como sujetos modernos y decentes; su oficialización, por ello, era un paso culminante en ese proceso, representaba el ascenso social de muchos de esos sujetos. No obstante, ese mismo proceso entrañaba la pérdida de su carácter más local o barrial. Se perdieron los estilos musicales propios de cada barrio que hasta entonces habían servido para identificar a intérpretes y cantores. Era más difícil discernir si un vals era típicamente barrioaltino o victoriano; la industria discográfica y su transformación en un símbolo nacional le habían quitado esas sutilezas. Con ello el vals criollo terminó de definirse como género nacional, pero también se desencadenó un lento proceso de decadencia que acabaría hacia la década de 1980.



» La irrupción de Alicia Maguiña en la música criolla forma parte del proceso de legitimación de este acervo musical. Sus composiciones, como en el caso de Chabuca Granda, dotaron al vals de una musicalidad y una poesía más íntimas.



» La relación entre la música criolla y el fútbol es antigua. En la década de 1970, esta relación se consolidó con nuevas composiciones, algunas dedicadas explícitamente a exaltar esa sociedad como *Perú campeón*, o *Contigo Perú*, de Augusto Polo Campos, que fueron una suerte de himnos que acompañaron a los peruanos en los encuentros deportivos de 1970, 1978 y 1982.

Este lento proceso de declive del vals entre la audiencia nacional tuvo, sin embargo, momentos en los que despuntaría en las voces e interpretaciones de conjuntos o solistas de gran importancia. Algunos elementos circunstanciales ayudaron también a ese fenómeno. Los setenta son los años en que el Perú jugó las eliminatorias para uno de los mundiales de fútbol que más gloria ha dado a este deporte en nuestro país: México 70. Todas las hazañas del fútbol nacional estuvieron acompañadas por música criolla. Es el gran ciclo de compositores como Augusto Polo Campos o Mario Cavagnaro. Es la época en que dos grandes de la música criolla se unen y sacan sus temas más conocidos: Avilés y Cavero. Y es, sobre todo, la época de una de las cantantes más importantes que ha tenido el folclore costeño: Lucha Reyes.



Perú campeón! ¡Perú campeón!
Es el grito que repite la afición.
¡Perú campeón! ¡Perú campeón!
Dice en cada palpitar mi corazón.

Hay que ir a triunfar al Mundial.
Venceremos a todo rival
con el lema: Perú a campeonar,
siempre arriba, Perú debe ganar.



PERÚ CAMPEÓN (POLCA), DE FÉLIX ALFREDO FIGUEROA

Quizás una de las figuras determinantes de esa década sea Óscar Avilés. Aunque muchos lo recordamos sobre todo por su actuación conjunta con Arturo "Zambo" Cavero, no debemos olvidar que él era ya una figura central de la música criolla mucho antes. Iniciado en la actividad musical pública con el dúo de la Limeñita y Ascoy (Rosa y Alejandro Ascoy), Avilés integró algunos de los conjuntos más importantes de la historia musical criolla. Cuando el dúo de Los Morochucos (integrado originalmente por Ego Aguirre y Sifuentes) se desmembró tras la muerte de Sifuentes, este se recompuso con la voz de Alejandro Cortez y la guitarra de Óscar Avilés. Más tarde, Avilés pasaría a formar el conjunto Fiesta Criolla con Humberto Cervantes, Pancho Jiménez, Pedro Torres y Arístides Ramírez.

Sin embargo, el rol de Avilés no se circunscribió a la interpretación. Creemos que su papel más importante fue el de productor musical. A la cabeza de la dirección artística del sello discográfico IEMPSA, Avilés impulsó la carrera de numerosos artistas que ahora identificamos como figuras centrales del criollismo de las décadas de 1960 y 1970: los hermanos Zañartu, los García, Pedrito Otiniano, etc. Una



» Lucha Reyes se ha convertido en uno de los mitos centrales de la música criolla de la segunda mitad del siglo XX; surgida de un entorno rodeado de pobreza y calamidades, su excepcional voz la convirtió en una suerte de prodigio de la música criolla.

tarea similar ejerció Mario Cavagnaro en la dirección artística de Sono Radio. Sin estos productores musicales, algunas de las cantantes más conocidas por el público, como Cecilia Barraza, no hubieran logrado ocupar el sitio que hoy tienen en nuestra música nacional.

Sin embargo, hay que pensar que se trataba también de los años del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado y de algunas de sus políticas para apoyar ciertas expresiones musicales en particular. No podemos olvidar que durante esos mismos años floreció el rock peruano, aunque su identificación con lo nacional no tuviese los mismos alcances que la música criolla. Son los años de la explosión de la cumbia peruana en la guitarra de ese genio que fue Enrique Delgado, un antiguo guitarrista de música criolla que encontró en la cumbia la articulación necesaria entre la modernidad de la psicodelia roquera de esos años y los sonidos más tradicionales herederos de la música criolla y de la música andina.

Es en ese contexto en el que debemos entender la construcción de una nueva música limeña. La propagación de la televisión, las migraciones andinas, el rock, la nueva ola, todo ello impactó en la música criolla, y no es posible explicar sin esos elementos el que el vals haya devenido muy cercano a la balada en composiciones de José Escajadillo o de Félix Pasache, cuyas canciones hizo famosas el dúo de Avilés y Cavero, o la fuerza que adquirirían conjuntos como Los Kipus o Carmencita Lara sin las nuevas sonoridades andinas inscritas en la capital.

Llegada la década de 1980, la música criolla decaería fuertemente en el gusto popular. Estos años estuvieron marcados por la aparición de dos géneros musicales claramente diferenciados por clase social; por un lado, estaba el rock subterráneo afincado entre las clases medias limeñas; y, por el otro estallaría el gran fenómeno de la chicha, sobre todo



» El dúo Avilés y Cavero. La unión de Óscar Avilés, primera guitarra criolla, con Arturo "zambo" Cavero ha sido una de las que mejor ha caracterizado a la música criolla hasta nuestros días.

de la mano de Los Shapis. Jaime Moreyra, fundador de este grupo, explicaba el éxito que tuvo la chicha por el arraigo en las masas populares. "De un tiempo a esta parte, lo sencillo está tomando bastante fuerza", explicó para la revista *Quehacer* en una entrevista en la que también hablaba del menosprecio con el que las clases altas miraban a este género.

Los ochenta significaron, por otro lado, el fin de la industria discográfica formal. La piratería, que se había iniciado con la copia de casetes, alcanzaría entre las décadas de 1980 y 1990 a la industria discográfica e iría acabando con ella lentamente. En el ámbito de la música criolla, la representante más importante será Eva Ayllón, una antigua cantante de Los Kipus y del circuito de peñas limeñas que alcanzaría fama internacional. Al finalizar la década, el criollismo oficial iba desapareciendo lentamente; sus cultores más importantes fueron envejeciendo o falleciendo, y con ellos se iba acabando un ciclo de música nacional.



Subes en el micro de la esquina...
todos los olores que tienes que aguantar.
Te paras en un sitio,
se te pegan al costado,
te mean los zapatos,
te vomitan su represión.

El microbús no avanza por la ciudad,
el microbús solo avanza para atrás.



El microbús (rock subterráneo), de Narcosis



» La producción musical criolla se difunde en Lima desde diferentes plataformas. En la imagen, la cantante Sara Van interpreta *Cardo y ceniza*, composición de Chabuca Granda, en el largometraje documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* dirigido por Javier Corcuera, en 2012. La producción rinde homenaje a la música peruana en general y a la música criolla en particular.

CAPÍTULO IV | LA MÚSICA CRIOLLA EN LA ACTUALIDAD

Pese a que desde la década de 1980 las producciones de música criolla fueron disminuyendo y su lugar en los medios de comunicación se redujo ostensiblemente, esto no significó su desaparición. En algún sentido, esta música se replegó nuevamente a los barrios, pero no en la forma en que antes se irradió en las fiestas populares y serenatas, sino que se guareció en los centros musicales y peñas caseras que aún existían en los barrios tradicionales de Lima y en otros que se fueron creando desde las décadas de 1980 y 1990.

Los centros musicales fueron instituciones organizadas desde los años treinta con fines diversos. Los primeros buscaban salvaguardar la memoria y el repertorio musical de algunos compositores emblemáticos del acervo criollo. El primero de ellos fue el Centro Musical Carlos Saco, al que siguieron otros como el Felipe Pinglo, el Pedro Bocanegra o el Guillermo Suárez; sin embargo, con el paso del tiempo y con la estandarización que se había realizado sobre la música criolla a partir de su auge radial y fonográfico, otros centros fueron surgiendo con la finalidad de preservar los estilos musicales de los distintos barrios y lugares de nuestra ciudad.

Desde entonces, aparecieron numerosos centros musicales que tomaron el nombre del barrio o del distrito al que representaban. Entre los primeros en aparecer estuvieron el de Barrios Altos, el Callao, el Unión, el Victoria y más tarde el Centro Musical Breña. Este último sigue siendo hasta ahora uno de los espacios más importantes para el desarrollo de la música criolla. A pesar de que se han operado en este espacio numerosas transformaciones humanas y culturales, el Breña es uno de los referentes más importantes para la música criolla



» Las peñas y los centros musicales. En la actualidad la música criolla ha encontrado en las peñas y centros musicales el lugar privilegiado para el sostenimiento de esta tradición. Fotografía: Centro Social Cultural Musical Breña.

el día de hoy. Los centros musicales conviven con numerosas peñas de carácter más modesto y casero, pero que tienen un papel determinante en la preservación de la música criolla y en la formación de nuevos intérpretes.

Asimismo, contrariamente a lo que suele creerse, existen muchos espacios como estos, al punto que uno puede "jaranear" casi cualquier día de la semana si conoce bien el circuito de centros musicales y peñas de Lima. La música criolla que se toca en estos espacios es distinta de aquella que fue canonizada

entre las décadas de 1950 y 1970, y que es la que aún podemos escuchar en algunas pocas radios al mediodía. Se trata de un criollismo subterráneo que se ha visto obligado a convivir, cada vez más, con expresiones musicales locales y foráneas, pero que a pesar de ello ha sabido mantener su vitalidad.

Muchos de los nuevos intérpretes surgidos en estos espacios han ido ganando un lugar cada vez más visible en los programas dedicados a transmitir música criolla y han logrado producciones de gran calidad, aun cuando el circuito musical criollo sea aparentemente bastante pequeño. Algunas de esas producciones, como Evocación criolla o la serie de discos de De familia de Sayariy Producciones, apostaron por proyectos discográficos muy cuidados que tuvieron resonancia fuera del circuito musical criollo más tradicional.

Estos nuevos intérpretes son parte de un criollismo alternativo al criollismo oficial que nada tiene que ver con los grandes éxitos de Avilés y Cavero, a los que hemos estado acostumbrados por las radios y la televisión, pero es, finalmente, un criollismo que existe y que sigue escribiendo esta historia musical.



AGRADECIMIENTOS

Alberto Candia
Beatriz Carrera
Camila Zapata
Daniel Giannoni
Domingo Giribaldi
Gérard Borras
Javier Corcuera
Jesús Varillas
Luis Ordinola
Manuel Zanutelli
Martina Luna
Max Gonzales
Rosamar Corcuera
Teresa Fuller
Zoila Díaz Rondona

Archi - MALI
Centro Social Cultural Musical Breña
La Mula Producciones
Museo Municipal de Teatro
Radio Nacional

BIBLIOGRAFÍA

» **CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso, Concolorcorvo**
1942 [1773] *El lazarillo de ciegos caminantes*. Desde Buenos Aires hasta Lima. Buenos Aires: Ediciones Argentinas Solar.

» **DIEZ CANSECO, José**
1949 *Lima: coplas y guitarras*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

» **DURAND, José**
1979 “Décimas peruanas de la guerra del Pacífico”. *Revista de la Universidad Católica*. Lima, número 6, pp. 79-106.

» **GÁLVEZ, José**
1972 “Los días de carnaval”. *Variedades*. Lima, número 208, 24 de febrero.

» **GAMARRA, Abelardo, el Tunante**
1902 “El baile nacional”. En *Rasgos de pluma*. Lima: s. n.

» **PALMA, Ricardo**
1957 “Conversión de un libertino”. En *Tradiciones peruanas*. Lima: Librería Internacional del Perú.

» **PRINCE, Carlos**
2011 *Lima antigua. Tipos de antaño*. Lima: La Casa del Libro Viejo.

» **RADIGUET, Max**
1971 *Lima y la sociedad peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

» **ROHNER, Fred y Gérard BORRAS (comps.).**
2010 *Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana* [incuye dos grabaciones de audio]. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos.

» **ROHNER, Fred**
2018 *La guardia vieja : el vals criollo y la formación de la ciudadanía en*

las clases populares : estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

» **SALCEDO, José María**

1984 "El poder de la chicha". *Quehacer*. Lima, número 31, pp. 88-96.

» **TOMPKINS, William**

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* [traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso]. Lima: CEMDUC : CUF

ÍNDICE Y PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

1. **El cancionero de Lima** Colección Fred Rohner. **10**
2. **Radio Nacional**, ca. 1937. **13**
3. ***Sigue el son de los diablos* (1830).** Pancho Fierro. Acuarela sobre papel: 23,5 x 18,2 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino de la Municipalidad de Lima. **14**
4. **Vista del arrabal de San Lázaro, en el Rímac.** Grabado, ca. S. XIX. Biblioteca y Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima. **16**
5. **Victoria Santa Cruz.** Fotografía: Domingo Giribaldi, ca. 1990. **20**
6. **Marinera en Pachacamac.** Biblioteca y Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima. **23**
7. **LP Socavón 2da. Edición.** Sello El Virrey. Nicomedes Santa Cruz 29. Colección Alberto Candia. **29**
8. ***Danza de pallas* (1820).** Pancho Fierro. Acuarela sobre papel: 23,7 x 18,5 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino de la Municipalidad de Lima. **30**
9. **Mariano Melgar.** En *Mariano Me*lgar. Luis Jaime Cisneros. Colección Biblioteca Hombres del Perú. 3a. serie, 1964. Biblioteca y Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima. **33**
10. **El dúo Montes y Manrique.** *En Felipe Pinglo… a un siglo de distancia*. Biografía de Felipe Pinglo Alva publicada por el diario *El Sol*, 1999. Autor: Manuel Zanutelli R. **34**
11. **Zamacueca.** En *El Perú romántico del siglo XIX*. Maurice Rugendas. Ed. Milla Batres. 1a. Edición. Biblioteca y Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima. **36**
12. **Amancaes en la fiesta de San Juan.** *En Felipe Pinglo… a un siglo de distancia*. Biografía de Felipe Pinglo Alva publicada por el diario *El Sol*, 1999. Autor: Manuel Zanutelli R. **40**
13. **Álbum Sud Americano.** Colección Fred Rohner. **41**

14. **Abelardo Gamarra, el Tunante.** *En Felipe Pinglo… a un siglo de distancia*. Biografía de Felipe Pinglo Alva publicada por el diario *El Sol*, 1999. Autor: Manuel Zanutelli R. **43**

15. **Música Popular Peruana.** El Tunante. Compilación de las piezas de Abelardo Gamarra. Colección Fred Rohner. **44**

16. **Cancionero Tus caricias** Vals para piano. Romualdo E. Alva (fines s. XIX, inicios s. XX). En *Canción criolla, memoria de lo nuestro* publicada por el diario *El Sol*, 1999. Autor: Manuel Zanutelli R. **46**

17. ***Marinera con cajón.*** Camilo Blas (José Alfonso Sánchez Urteaga), 1938. Óleo sobre tela, 80 x 20 cm. Colección particular. Fotografía: Daniel Giannoni. ARCHI-Museo de Arte de Lima. **50-51**

18. **Felipe Pinglo Alva.** En *Felipe Pinglo… a un siglo de distancia*. Biografía de Felipe Pinglo Alva publicada por el diario *El Sol*, 1999. Autor: Manuel Zanutelli R. **55**

19. **Jesús Vásquez.** Colección Alberto Candia. **58**

20. **LP Las seis grandes de la canción criolla.** Sello Sono Radio. Colección Alberto Candia. **61**

21. **Limeñísima.** Fotografía donada por Teresa Fuller al Museo Municipal de Teatro. **62-63**

22. **LP Lo mejor de Chabuca Granda.** Sello Sono Estéreo. Ilustración de Mariano Soyer de la Puente. Lima, 1961. Colección Alberto Candia. **65**

23. **LP Alicia canta… a Alicia Maguiña.** Colección Alberto Candia. **66**

24. **Selección peruana en el Mundial de México 70.** Biblioteca y Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima. **68**

25. **LP Lucha Reyes.** Sello EFTA Stereo. Colección Alberto Candia. **70**

26. **Dúo Avilés y Cavero.** Https://ulisesgonzales.com/2012/11/04/el-zambo/ **72**

27. **Película documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)*.** Director: Javier Corcuera, 2012. La Mula Producciones. www. sigosiendo.pe **74**

28. **Fotografía: Centro Social Cultural Musical Breña.** **76**

Muchas ciudades tienen una identidad, una firma sonora asociada a un género musical. Viena y su vals de salón, Lisboa y el fado, Buenos Aires y el tango, Santiago de Cuba y el son. En el caso de Lima fue el vals, forma de música y danza llegada de Europa a inicios del siglo XIX, la que se impuso poco a poco sobre otros géneros musicales más antiguos, viniendo a conformar, junto con la polca, la marinera y otros ritmos, lo que hoy conocemos como música criolla. El texto de Fred Rohner, con la colaboración de Rosario Yori, dibuja una imagen social y sonora de la capital peruana donde predominan la diversidad y la riqueza cultural.

Gérard Borras
Profesor emérito
Universidad Rennes2
Francia

GC GERENCIA DE CULTURA PARA LIMA